

Linee per un'antropologia del corpo e dei sensi dell'attore teatrale: a partire da Helmuth Plessner

di Michele Bertolini

bertolinimichele@fastwebnet.it

Abstract

The essay on actor by Helmuth Plessner, linking anthropology and aesthetics, examines the functions of senses and body in the actor's work, a question opened by the Eighteenth Century theatrical theories. An anthropological consideration of the actor reveals many relationships with the theory of images.

L'attore su un palcoscenico gioca a essere un altro, davanti a una folla di persone che giocano a prenderlo per quell'altro.¹

Il breve e incisivo saggio che Helmuth Plessner ha dedicato nel 1948 alla questione dell'attore costituisce una delle prime incursioni del pensatore tedesco nei territori dell'estetica²: l'antropologia filosofica riconosce la dimensione paradigmatica della rappresentazione attoriale ai fini di un approfondimento della natura umana, in quanto situazione estetica e artistica che offre «singolari vantaggi per la conoscenza antropologica»³. L'attore, un termine dall'ampio spettro semantico che racchiude secondo Plessner il ballerino anonimo in maschera dei culti e dei riti, l'attore del grande teatro borghese come la star del cinema,

¹ J.L. Borges, *Everything and Nothing*, in *L'artefice*, a cura di T. Scarano, Adelphi, Torino 1999, p. 81.

² Come ricorda l'autore, si tratta del primo saggio in cui emerge il nesso tra estetica e antropologia filosofica: cfr. H. Plessner, "Selbstdarstellung", in H. Plessner, *Gesammelte Schriften*, a cura di G. Dux, O. Marquard, E. Ströker, vol. 10, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, pp. 316-323. Sulla relazione fra estetica e antropologia filosofica, cfr. S. Tedesco, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008.

³ H. Plessner, "L'antropologia dell'attore", tr. it di A. Ruco, in H. Plessner, *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, a cura di A. Ruco, Clueb, Bologna 2007, p. 78.

«perlomeno sotto un peculiare aspetto rivela la configurazione umana»⁴: egli infatti rappresenta l'essere umano impersonando un ruolo. Tale primato antropologico nel contesto delle diverse arti — l'evidenza fenomenologica per cui, in una situazione di finzione rappresentazionale, un uomo impersona un altro uomo — risulta inseparabile dalla piena manifestazione della dimensione attiva della sensibilità messa in opera dalla rappresentazione teatrale: al teatro e al suo cuore pulsante, ovvero l'azione dell'attore, forse più che alle altre arti, «riesce meglio di mostrare l'unità dei sensi nella mobile ricchezza delle sue dimensioni»⁵.

Due temi centrali della riflessione plessneriana, l'esigenza di fondare un'antropologia filosofica consapevole delle sue radici estetiche ed estesiche, in stretta connessione con l'operare della logica dei sensi⁶, e la volontà di sviluppare una critica dei sensi a partire dal problema dell'unità molteplice dei sensi, oggetto di un ampio studio giovanile⁷, trovano quindi un originale punto di intersezione proprio nell'azione dell'attore, nella sua figura simbolica e paradigmatica di interprete che si trasforma in un altro uomo rendendolo presente.

La figura dell'attore rappresenta quindi un momento significativo di verifica di uno dei presupposti fondamentali dell'ermeneutica dei sensi plessneriana: la possibilità di mostrare entro quali limiti sensibili un dato contenuto di senso può incarnarsi in una modalità sensoriale univoca, insostituibile (il gesto piuttosto che la parola), legittimando l'unità plurale dei sensi attraverso il lavoro espressivo dell'attore sul proprio corpo e sulla totalità dei suoi organi sensoriali. Questa affinità di contenuto e di obiettivi fra la ricerca antropologica e la pratica atto-

⁴ Ivi, p. 83.

⁵ H. Plessner, "Antropologia dei sensi", tr. it. di M. Russo, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 98.

⁶ Cfr. A. Ruco, "Estetica e antropologia filosofica nella teoria estesiologica di Helmuth Plessner", in H. Plessner, *Studi di estesiologia. L'uomo, i sensi, il suono*, cit., pp. 7-12.

⁷ Cfr. H. Plessner, "Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes", in H. Plessner, *Gesammelte Schriften*, a cura di G. Dux, O. Marquard, E. Ströker, vol. 3, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, pp. 1-315.

riale trova una puntuale verifica anche sul piano etimologico: l'attore portando in scena il personaggio replica in maniera riflessiva e consapevole quella basilare funzione di incorporazione (*Verkörperung*) che individua a un tempo il prendere corpo di un contenuto di senso in un sostrato sensibile e l'impersonamento del ruolo nell'azione scenica⁸. L'attore non si limita a far agire in modo atomistico le funzioni dei diversi organi di senso né a confonderle in una originaria unità sinestetica, ma le raccoglie in una unità plurale, un'unità molteplice garantita e resa possibile proprio dall'azione e dal comportamento espressivo che assume sulla scena.

Le implicazioni estetiche implicite nella teoria antropologica dell'attore di Plessner risultano evidenti proprio in virtù della centralità che assumono nel suo breve saggio le nozioni di *immagine* (*Bild*) e di *figura* (*Figur*) come esito finale del lavoro dell'attore sul proprio corpo. Nell'arte dell'attore «tutto l'uomo diventa figura»⁹, grazie alla trasformazione del corpo vivente in mezzo artistico, alla capacità di servirsi del corpo come medium per la produzione di un'immagine, per l'impersonamento di una figura (*die Verkörperung einer Figur mit dem eigenen Leibe*)¹⁰. Come ha ben colto Hans Belting in *Antropologia delle immagini*, il testo di Plessner sull'attore permette di riconsiderare la questione dell'immagine da un punto di vista antropologico inedito, nella misura in cui esso porta a evidenza la correlazione profonda fra la teoria delle immagini e l'operazione dell'incarnazione o incorporazione

⁸ Cfr. H. Plessner, "Antropologia dei sensi", cit., pp. 73-89 e p. 98. Sulla centralità della *Verkörperung* dell'attore per il lavoro dell'antropologo in quanto paradigma della "posizione eccentrica" dell'uomo, cfr. M. Russo, *Al confine. Escursioni sulla condizione umana*, Mimesis, Milano 2007, pp. 193-209.

⁹ H. Plessner, "Antropologia dei sensi", cit., p. 98.

¹⁰ Cfr. H. Plessner, "Zur Anthropologie des Schauspielers", in H. Plessner, *Gesammelte Schriften*, a cura di G. Dux, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, vol. 7, p. 407; tr. it. *L'antropologia dell'attore*, cit., p. 80. Le tre sezioni del saggio di Plessner sull'attore s'intitolano in modo significativo: *Entwicklungsphasen*; *Verkörperungen*; *Bildentwurf*. Questa articolazione suggerisce che l'azione dell'incarnazione del ruolo sia preliminare e funzionale alla genesi di una immagine dell'umano.

del senso nel medium¹¹. Dall'incrocio fra teoria dell'immagine e teoria dell'attorialità, deriva un fecondo connubio che permette di illuminare reciprocamente entrambe le discipline: da una parte la distinzione fra medium e immagine trova la sua originaria declinazione sensibile nella struttura corporea dell'uomo¹²; dall'altra parte la teoria dell'attore appare rinnovata e riformulata su basi anti-riproduttive, anti-mimetiche nel momento in cui viene riconosciuta come luogo privilegiato per l'emergenza, su basi performative radicate nelle prassi corporee, di una immagine rappresentativa dell'uomo.

Il fatto che l'arte dell'attore costituisca un esempio limite e che essa svolga un ruolo paradigmatico all'interno della filosofia dell'arte, spiega probabilmente perché l'estetica e la teoria delle arti da Diderot a Gombrich si siano richiamate alla performance teatrale per ripensare la dimensione creativa della *mimesis* e di ogni attività artistica al di fuori di qualsiasi paradigma meramente riproduttivo e imitativo. La figura dell'attore, impegnato a dominare le passioni per dare forma al modello ideale del personaggio, svolge un ruolo decisivo in alcuni passaggi dei *Salons* che interrogano l'attività artistica del pittore di fronte al quadro (in particolare nel genere del ritratto)¹³, così come il celeberrimo *exemplum* gombrichiano del manico di scopa o del cavalluccio di legno, che sostituisce e diventa il cavallo nel gioco del bambino al di là di una somiglianza mimetica, acquista tutta la sua pregnanza proprio in virtù dell'uso simbolico che il bambino fa dell'*hobby horse*, un uso già in par-

¹¹ Cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Carocci, Roma 2012, pp. 117-118 e p. 113: «L'artista cerca di risolvere il problema dell'incarnazione, che è stato sempre il vero problema delle immagini».

¹² Cfr. *ivi*, pp. 41-42: «L'esperienza mediale che facciamo con le immagini è fondata sulla consapevolezza che noi usiamo proprio i nostri corpi come mezzi per generare immagini interiori o ricevere immagini esterne. [...] La medialità delle immagini è un'espressione dell'esperienza corporea».

¹³ Cfr. M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Le Monnier, Firenze 2012, pp. 184-186 e pp. 213-214; cfr. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, Abscondita, Milano 2002.

te “teatrale” che permette di far giocare e agire l’oggetto come se fosse un attore sulla scena¹⁴.

L’incarnazione del testo, del canovaccio drammatico, del personaggio nel corpo vivente dell’attore, attraverso «la messa in gioco della sensorialità nella sua interezza, proprio in quell’interezza che mai si ha nelle altre forme d’arte e che invece pertiene di principio alla vita reale»¹⁵, costituisce tuttavia solo un lato, uno dei due poli di un’unità dialettica che comprende parimenti il processo di messa in immagine, il ruolo di controllo, trasformazione e formalizzazione esercitato dall’immagine-modello sulla spontaneità naturale e polisensoriale del corpo vivente e dei suoi mezzi espressivi (il gesto, l’andatura, lo sguardo, la voce, il sentimento). La “sensibilizzazione” (*Versinnlichung*) quale essenza della performance attoriale, ovvero la precipitazione del personaggio del dramma nella pienezza sensibile di un corpo che agisce contemporaneamente secondo tutte le sue modalità sensoriali, quale viene tematizzata nei densi saggi sul teatro e l’attorialità di Georg Simmel¹⁶, deve trovare un’adeguata trasfigurazione sul piano iconico, una trasfigurazione che sia in grado di mettere in luce le possibilità medialità del corpo (Belting), elevando il corpo a medium espressivo e il volto a vettore di una maschera (Plessner), o permettendo, come ricor-

¹⁴ Cfr. E. Gombrich, “Il cavallo a manico di scopa ovvero le radici della forma artistica”, in E. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell’arte*, tr. it. di C. Roatta, Einaudi, Torino 1976, pp. 3-19. Già Baudelaire aveva interpretato il giocattolo come un oggetto intermedio fra una piccola statua e un attore sulla scena, animato dalle proiezioni dell’immaginazione infantile: cfr. C. Baudelaire, “Morale del giocattolo”, in Rilke-Baudelaire-Kleist, *Bambole, giocattoli e marionette*, a cura di L. Traverso, Passigli Editori, Firenze 1999, p. 49: «Tutti i fanciulli parlano ai loro giocattoli; i giocattoli diventano attori nel grande dramma della vita, ridotto dalla camera oscura del loro piccolo cervello».

¹⁵ A. Pinotti, “L’immagine incarnata. L’attorialità in Georg Simmel”, in K.L. Angioletti (a cura di), *Filosofie sull’attore*, Led, Milano 2010, p. 96.

¹⁶ Cfr. G. Simmel, *La filosofia dell’attore*, a cura di F. Monceri, ETS, Pisa 1998; G. Simmel, “Sull’attore. Da una “filosofia dell’arte””, tr. it. di A. Pinotti, in K.L. Angioletti (a cura di), *Filosofie sull’attore*, cit., pp. 101-107; G. Simmel, “L’attore e l’effettualità”, tr. it. di M. Cacciari e L. Perucchi, in G. Simmel, *Saggi di estetica*, a cura di M. Cacciari, Liviana, Padova 1970, pp. 65-74.

da Sartre nelle pagine conclusive dell'*Imaginaire*, all'attore di irrealizzarsi nel personaggio, facendo del suo corpo l'*analogon* di un'immagine irrealizzabile¹⁷.

L'azione dell'impersonare (*verkörpern*), il processo di incorporazione del senso del dramma nel corpo agito dell'attore comportano dunque un pericolo artistico, individuato da Simmel nell'eccesso di realtà vivente del dramma naturalistico a scapito dell'immagine, nello sconfinamento delle frontiere dell'arte nella realtà vissuta, sottolineato anche da Plessner. I mezzi corporei e gestuali dell'attore, come i mezzi della linea e del colore per il pittore, devono iscriversi nell'orizzonte di un limite espressivo, finalizzato alla composizione della figura, alla produzione «dell'immagine che egli vuole essere per lo spettatore»¹⁸. Tale rischio, ineludibile retaggio del teatro in quanto arte fondata sulla presenza assoluta dell'attore in scena, può essere esorcizzato secondo Simmel non solo attraverso il lavoro interpretativo dell'attore, ma anche grazie alla cornice della scena teatrale, che «come la cornice del quadro ne simbolizza l'autosufficienza insulare»¹⁹. Una cornice che in realtà l'attore porta già impressa sulla propria pelle, nel confine fisico del suo corpo, che in scena appare *altro, eterogeneo* rispetto «al corpo dello spettatore che ne comprende immediatamente la presenza attraverso il corpo proprio»²⁰. Il corpo dell'attore si offre quindi in scena come un corpo disciplinato, controllato e “coltivato”, in cui la molteplicità dispersa delle diverse impressioni sensibili (ottiche, acustiche, tattili) viene articolata e organizzata in un'unità stilizzata di sensazioni e di

¹⁷ Cfr. J.-P. Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, a cura di R. Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007, pp. 285-286: «[...] l'attore che rappresenta Amleto si serve di sé, di tutto il suo corpo, come *analogon* di quel personaggio immaginario. Il che consentirebbe pure di mettere fine alla famosa discussione intorno al paradosso dell'attore. [...] Non è il personaggio a realizzarsi nell'attore, ma è l'attore che si irrealizza nel suo personaggio».

¹⁸ H. Plessner, “L'antropologia dell'attore”, cit., p. 81.

¹⁹ G. Simmel, “Sull'attore. Da una “filosofia dell'arte””, cit., p. 102.

²⁰ C. Cappelletto, “L'attore: una figura chiasmatica”, in K.L. Angioletti (a cura di), *Filosofie sull'attore*, cit., p. 70.

qualità sensoriali, che ricevono non solo orientamento e forma in funzione dell'immagine da produrre, ma liberano anche le loro pure potenzialità espressive e risonanze affettive²¹.

La riflessione sulla declinazione artistica del corpo e sulla valorizzazione estetica dei sensi percorre peraltro già l'estetica, l'antropologia, la filosofia, la critica d'arte del Settecento, secolo attento a una nuova valutazione del corpo e dei suoi nessi costitutivi con l'artisticità nelle arti della rappresentazione, dalla pittura alla danza al teatro²². Nella riflessione attoriale settecentesca, da Du Bos a Luigi Riccoboni e Diderot, la ricchezza dello spettacolo teatrale viene riconosciuta proprio a partire della sua inaggirabile polifonia sensoriale di effetti, evidente sia per l'attore in scena sia per lo spettatore in platea, pienezza di sensi e di effetti che rischiano di flettere la rappresentazione teatrale verso la direzione di uno spettacolo di illusione perfetta: «Tutte le parti del nostro corpo sono spinte e costrette a concorrere nell'arte della declamazione. Non succede lo stesso nelle altre arti: la pittura, ad esempio, occupa solo una parte dei nostri sensi, ed è possibile dipingendo parlare, ascoltare, cantare. [...] Possiamo allora giungere alla conclusione che quest'arte è quasi divina, perché incatenata per così dire tutti i nostri sensi»²³. Come ricorda Sainte-Albine, articolando un fortunato confronto fra la pittura e l'arte teatrale nel quale, pur essendo riconosciuto un comune sfondo visivo alle due arti, si sottolinea la distanza fra la natu-

²¹ Cfr. G. Simmel, "L'attore e l'effettualità", cit., p. 68: «L'attore è colui che stilizza tutte le impressioni sensibili come un'unità». Questa originaria esigenza unitaria nei confronti del materiale dei sensi, che avvicina l'azione dell'attore al gesto del pittore, è sottolineata anche da Plessner, che ricorda come il gesto attoriale debba iscriversi e incorniciarsi in un'immagine: cfr. H. Plessner, "L'antropologia dell'attore", cit., pp. 81-82.

²² Cfr. E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano 2009, pp. 95-116.

²³ L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur le différens théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*; "Pensieri sulla declamazione", tr. it. di M. Bertolini, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi*, a cura di M. Accornero, K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita, E. Oggionni, Led, Milano 2010, p. 138.

ra fantasmatica del quadro e la presenza della performance teatrale, «la pittura seduce soltanto gli occhi, la magia del teatro affascina gli occhi, l'udito, lo spirito e il cuore. Se il pittore può solo rappresentare gli eventi, l'attore in un certo senso li riproduce. La sua arte per questa ragione ha più delle altre la capacità di farci provare un piacere completo»²⁴.

Proprio per evitare tale illusione, che avrebbe rischiato di appiattare la meta della performance attoriale nel semplice essere-lì del corpo reale dell'interprete, Diderot e con lui Hogarth suggerivano di pensare la rappresentazione teatrale come un luogo per sperimentare una disgiunzione e specializzazione operativa dei sensi, sospendendone il naturale e quotidiano funzionamento, il tacito e inconsapevole operare simultaneo del gesto e della parola. Il corpo dell'attore diventa così, per uno spettatore che a sua volta sperimenta un'analoga disgiunzione, un corpo artificiale, un corpo che può di volta in volta sollecitare in modo predominante o esclusivo la vista concentrandosi solo sull'azione e sul gesto, o l'udito lavorando soprattutto sulla parola²⁵. Come ricorda Hogarth, ciò che s'intende per azione «può essere meglio compreso immaginando uno straniero che sia perfettamente padrone di tutti gli effetti dell'azione, anche dei nostri teatri, ma alquanto ignorante della lingua dell'opera»²⁶ e che quindi concentrerà la sua attenzione solo sulle linee dei movimenti del personaggio, in assenza di una comprensione della parola. In un senso analogo, il problematico rapporto che la cultura settecentesca intrattiene con l'uso della maschera nel teatro antico (dal ri-

²⁴ P. Rémond de Sainte-Albine, *Le comédien*; "L'attore", tr. it. di M. Bertolini, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi*, cit., p. 143.

²⁵ La disgiunzione sensoriale costitutiva messa in opera da altre arti come la pittura o la musica, che si rivolgono *esteticamente* alla sola vista o solo all'udito (benché il quadro in quanto oggetto non artistico possa essere toccato o fatto risuonare), risulta secondo Simmel un'efficace garanzia per rimarcare la distanza dell'arte dalla vita reale, la sospensione dei legami vitali e delle modalità sensoriali quotidiane realizzata dall'opera d'arte.

²⁶ W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, a cura di C.M. Laudando, presentazione di L. Di Michele, Aesthetica, Palermo 2001, p. 133.

fiuto, ampiamente condiviso, in nome della libera espressività del volto alla sua rivalutazione nel teatro “politico” di Louis Sébastien Mercier) trova una sua possibile giustificazione nella misura in cui la copertura del volto può liberare e concentrare in modo esclusivo l’attenzione sull’espressione e l’efficacia del gesto corporeo, portato al suo più alto grado di sviluppo dalla pantomima dei romani²⁷.

Un corpo – quello attoriale – che lo spettatore in platea non può riconoscere semplicemente come un corpo vissuto con il quale relazionarsi e del quale farsi carico direttamente, ma che viene esperito esteticamente nelle sue deformazioni e metamorfosi, attraverso le intenzionali menomazioni, alterazioni o assenze di certe funzionalità sensoriali o emotive, che lo rendono simile a un corpo patologico. Proprio Diderot potrà articolare nelle prime pagine della *Lettera sui sordomuti* un suggestivo confronto fra il sordomuto dalla nascita, il “muto per convenzione”, il pantomimo teatrale e l’attore, sulla scia dell’esperimento filosofico di una dissociazione operativa fra i sensi, e di una disgiunzione fra la parola e il gesto funzionale all’esplorazione dei limiti e delle possibilità di senso della lingua dei gesti e dei sensi, in seguito declinata dallo stesso Diderot negli scritti sul teatro in poetica drammatica. «Se per ben giudicare dell’intonazione bisogna ascoltare il discorso senza vedere l’attore, è altrettanto naturale credere che per giudicare correttamente il gesto e i movimenti si debba considerare l’attore senza sentirlo parlare»²⁸, dal momento che «i nostri sensi potrebbero fare separati, ciò che talvolta fanno bene quando sono riuniti»²⁹. La rilevanza antropologica dell’esperimento condotto su un uomo privato, per natura o artificio, della facoltà di parlare e costretto a esprimersi solo con i gesti,

²⁷ Cfr. J.-F. Marmontel, *Déclamation théâtrale*; “Recitazione teatrale”, tr. it. di M. Bertolini, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell’attore nel secolo dei Lumi*, cit., pp. 192-195.

²⁸ D. Diderot, “Lettera sui sordomuti”, in D. Diderot, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini, Guanda, Parma 1984, p. 28.

²⁹ Ivi, p. 54.

trapassa rapidamente nel riconoscimento della natura paradigmatica dell'arte e in particolare della rappresentazione teatrale al fine di una fondazione filosofica e antropologica di un discorso sull'uomo: filosofia e teatro si riconoscono e si rispecchiano nella comune volontà di produrre esperienze che, interrogando l'anonima e impercepita operatività delle funzioni sensoriali e conoscitive, scoprono specifiche funzioni di senso, facendo cadere l'attenzione sulle prassi mute del corpo.

L'esperimento mentale suggerito da Diderot come comportamento estetico da assumere per lo spettatore di una galleria di quadri, secondo cui «chi passeggia in una galleria di quadri si comporta senza pensarci come un sordo che si diverte a esaminare dei muti che si intrattengono su argomenti a lui noti»³⁰, diventa un'efficace rappresentazione dell'operazione maieutica ed euristica di liberazione dai pregiudizi dell'atteggiamento naturale verso il mondo, di sospensione metodica del comune funzionamento operativo dei sensi, cui l'opera d'arte – sia essa rappresentazione pittorica o teatrale – ci invita, per disporci ad accogliere la sua verità simbolica.

Da questo punto di vista, proprio la celebre teoria dell'attore “freddo” enunciata da Diderot nel *Paradosso sull'attore*, riletta nel Novecento in un contesto ormai libero dalla vivace polemica del dibattito settecentesco, non appare più come la presa di posizione in favore di una specifica poetica attoriale, ma come la formulazione consapevole sul piano teorico della necessaria distinzione fra mezzo espressivo e immagine, fra corpo e figura, che il lavoro dell'attore inevitabilmente mette in gioco, facendola risuonare sul suo stesso corpo. L'eterogeneità fra i mezzi espressivi e l'immagine quale risultato del lavoro attoriale costituisce forse l'esito più duraturo della riflessione di Diderot sull'attore, una riflessione che si sviluppa in parallelo con l'elaborazione di una teoria della pittura segnata da un'analoga consapevolezza dell'opacità e

³⁰ Ivi, p. 27.

della distanza dei mezzi del pittore rispetto ai contenuti figurativi che rappresenta³¹. Nel contesto novecentesco, la dialettica fra le teorie dell'attore "caldo" e le teorie dell'attore "freddo" ha trovato certamente una feconda ripresa, sullo sfondo tuttavia di una consapevolezza teorica condivisa da entrambe le posizioni³², sottolineata anche dalle letture "filosofiche" di Plessner, Simmel e Sartre, secondo cui la rivendicazione esplicita dell'autonomia creativa ed estetica di chi opera sulla scena teatrale (attore, regista, scenografo) non può prescindere dal riconoscimento dell'inevitabile mediazione, messa in forma e stilizzazione del corpo e del gesto richiesti al lavoro dell'attore.

Sottolineando la distanza dell'attore rispetto all'immedesimazione simpatetica con le passioni del personaggio, la freddezza e l'autocontrollo nella rappresentazione di una scena d'amore, non si vuole, secondo Plessner, parteggiare per «uno stile di recitazione particolare», ma cogliere «soltanto la situazione dell'attore», le condizioni di possibilità estetiche e simboliche di ogni recitazione, secondo cui è possibile recitare soltanto nella *distanza*, praticando la scissione che permette all'attore di restare, «tenendo ferma l'immagine, da questo lato della fenditura, dietro il personaggio (*hinter der Figur*) che impersona (*die er verkörpert*)»³³.

Nel processo di produzione e proiezione di un'immagine sensibile del personaggio, l'attore si serve della sua concreta fisicità e delle modalità sensoriali del suo corpo come di un materiale vivente che entra in gioco nel percorso di dissoluzione e ricreazione del ruolo poetico-letterario (l'Amleto evocato dalle pagine del testo shakespeariano)

³¹ Cfr. M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, cit., pp. 133-135.

³² Cfr. L. Allegri, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 57-65; sulla persistenza dei paradossi settecenteschi dell'attore nel Novecento, cfr. M. Mazzocut-Mis, "Estetica attoriale", in M. Mazzocut-Mis, E. Tavani, *Estetica dello spettacolo e dei media*, Led, Milano 2012, pp. 28-37.

³³ H. Plessner, "Zur Anthropologie des Schauspielers", cit., p. 408; tr. it. "L'antropologia dell'attore", cit., pp. 81-82.

nell'interpretazione del personaggio scenico³⁴. Il momento dell'azione scenica non prevede una sospensione o una neutralizzazione dell'operatività dei sensi, quanto una loro diversa, inedita modulazione e intonazione estetica, che finisce per esaltare il valore del sensibile al di fuori di qualsiasi posizione di realtà o mera funzionalità cognitiva e informativa sul reale, un aspetto centrale nel progetto plessneriano di un'antropologia dei sensi. Nel passaggio dal testo alla scena, il personaggio acquista, come ricorda Simmel, una profondità, la sua terza dimensione: da esangue silhouette virtuale uscita dalla mente dell'autore, il personaggio, grazie alla resa sensibile della performance attoriale, ottiene «la tridimensionalità della sensibilità piena»³⁵, nella stessa misura in cui la terza dimensione è pienamente realizzata dalla pittura, ma in una forma puramente ottica, sensibile, e quindi estranea alla realtà.

Se il valore di *immagine* della performance teatrale (laddove immagine richiama l'idea di limite, confine, totalità parziale, selezione e ritaglio all'interno del flusso dell'esperienza), attesta secondo Simmel la qualità artistica dell'arte teatrale, la sua capacità di sottrarsi alla caduta nella mera realtà effettuale, l'immagine è anche l'orizzonte di intelligibilità filosofica dell'azione scenica dell'attore, nella misura in cui essa conserva ed esibisce una dualità di senso, una differenza iconica che permette in modo privilegiato di articolare il passaggio fra il mezzo sensibile di incarnazione e il contenuto spirituale di senso che in essa si rende manifesto. L'immagine diventa quindi la metafora filosofica più efficace per pensare il lavoro dell'attore sul proprio corpo, la trasparenza e opacità dell'interprete nei confronti del personaggio, reso presente in carne e ossa per essere proiettato e figurato in immagine³⁶.

³⁴ Cfr. G. Simmel, *La filosofia dell'attore (dal Nachlaß)*, in G. Simmel, *Filosofia dell'attore*, cit., pp. 72-73.

³⁵ Ivi, p. 40.

³⁶ Si vedano le puntuali osservazioni dell'attore Julien Bertheau che pensa il lavoro dell'attore in scena secondo una metafora ottica cinematografica, come una creazione

La funzione di *rappresentanza* incarnata dall'attore risulta rilevante non solo nei suoi esiti artistici riconosciuti, nella funzione di isolamento e ritaglio che la sua figura esibisce nei confronti della vita quotidiana, ma anche come «esperimento antropologico» che rivela in modo esemplare «le condizioni tipiche dell'esperienza umana»³⁷, i ruoli richiesti da particolari circostanze sociali in cui l'uomo diventa interprete della sua professione (il sacerdote durante il rito, il sovrano in una cerimonia pubblica), così come, in un senso più universale, «il distanziarsi dell'uomo rispetto a sé e all'altro, che impone la vita quotidiana, un essere distanti in realtà che costituisce la base della sua serietà, ma invita anche al gioco, e mantiene anche il carattere latente di gioco»³⁸.

Un'antropologia dell'attore intende pensare l'azione dell'attore nelle sue condizioni di possibilità, che precedono l'espressione artistica codificata, nei suoi presupposti estetici (radicati cioè nelle possibilità operative ed espressive dei sensi di incarnare e catturare determinati contenuti di senso), sociali a culturali, cercando di circoscrivere «il punto in cui l'arte teatrale si erge con un proprio senso entro la vita, e si mostra nella sua essenza completamente autonoma»³⁹. Anche sotto questo aspetto, la volontà di ricollegare l'arte del recitare a una forma preesistente (*Vorform*), radicata nelle funzioni vitali della natura umana così come dominante nelle molteplici forme della vita culturale delle società, rivela un'affinità di principio fra la riflessione sull'attorialità di Plessner e quella di Simmel, che nei frammenti postumi del *Nachlaß* giunge a pensare il «dar forma teatrale agli elementi della vita come un fenomeno originario (*Urphänomen*), come lo è il ricrearli in forma pit-

in due momenti, che dalla costruzione del personaggio passa alla sua proiezione: cfr. J. Bertheau, «La genesi del personaggio», tr. it. di P. Bignamini, in C. Rozzoni, *Per un'estetica del teatro. Un percorso critico*, Mimesis, Milano 2012, pp. 101-102.

³⁷ H. Plessner, «L'antropologia dell'attore», cit., p. 87.

³⁸ Ivi, p. 84.

³⁹ G. Simmel, *La filosofia dell'attore (dal Nachlaß)*, cit., p. 56.

torica e poetica»⁴⁰. Tale espressione di un'originaria attitudine teatrale ci rende «tutti attori, per quanto frammentariamente»⁴¹, quando ad esempio “recitando un ruolo” inseriamo, sia pure in modo conflittuale, il circuito della nostra vita individuale in un tracciato, in una struttura preesistente, che si trova al di là della nostra esistenza individuale, ma senza alcuna intenzione ipocrita o mistificatrice. Preoccupato di circoscrivere l'autonomia della rappresentazione teatrale dalla vita e dalle altre arti, insistendo sul suo problema filosofico-artistico decisivo, ovvero la performance dell'attore, Simmel giunge, proprio in virtù della sua attenzione per le figure di passaggio e di soglia⁴², a tematizzare l'orizzonte di senso antropologico, il “riflesso metafisico”, entro cui si colloca l'esperienza estetica teatrale, che pure emerge dal flusso della vita come luogo di armonica riconciliazione fra le opposte polarità del soggetto e dell'oggetto.

Proprio questo sfondo vitale e antropologico di *attorialità diffusa*, che Simmel pensa nei termini di una scelta di ruoli codificati e funzioni sociali dell'individuo e che Plessner interpreta anche come attività ludica di finzione, permette a ogni uomo, in modo immediato e al di là delle differenze sociali e culturali, di comprendere e riconoscere «se stesso, un lato, una possibilità di se stesso, un uomo, in un personaggio recitato»⁴³, di avere accesso alla sfera della funzione di rappresentazione nella misura in cui l'uomo realizza se stesso trasformandosi in altro, «attraverso l'altro egli diviene se stesso»⁴⁴. In quanto funzione di mediazione fra la vita e l'arte, la rappresentazione teatrale sul piano linguistico come antropologico sembra svolgere il ruolo di “codice intermedio” tra il mondo mobile del comportamento reale e l'universo di-

⁴⁰ Ivi, p. 59.

⁴¹ Ivi, p. 56.

⁴² Su questo aspetto, cfr. A. Pinotti, “‘Personanza’. Georg Simmel e il teatro”, in A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, Milano 2010, pp. 529-533.

⁴³ H. Plessner, “L'antropologia dell'attore”, cit., p. 83.

⁴⁴ Ivi, p. 87.

screto e fisso dei valori artistici che Jurij Lotman ha definito nella prospettiva di una semiotica delle arti della rappresentazione come possibilità di dialogo e di confronto fra codici e sistemi semiotici differenti⁴⁵. Senza limitarsi a rispecchiare l'incarnazione di ruoli sociali e pubblici da parte dell'uomo, ruoli che spesso assumono una dimensione costrittiva e soffocante per l'individuo nella società contemporanea, la riflessione antropologica sull'attore riconosce la strutturale dipendenza dall'immagine (*Bildbedingtheit*) dell'esistenza umana, la sua irriducibile natura di *ens representans* che trova nel *formare*, accanto all'*agire* e al *parlare*, uno delle modalità fondamentali in cui si realizza il comportamento umano⁴⁶. Nell'uso e nella specifica intonazione che l'attore assegna al linguaggio dei sensi e del corpo, la rappresentazione teatrale emerge come luogo di un'educazione estetica alla libertà e alle differenze, disegnando valori possibili e orizzonti di senso a partire dalla contingenza della scena teatrale e dalla presenza del corpo attoriale.

⁴⁵ Cfr. J.M. Lotman, "La lingua teatrale e la pittura", tr. it. di S. Burini e A. Niero, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, presentazione di C. Segre, Moretti&Vitali, Bergamo 1998, pp. 97-112.

⁴⁶ Cfr. H. Plessner, "L'antropologia dell'attore", cit., p. 89; H. Plessner, *Antropologia dei sensi*, cit., p. 86.